OBJETOS OBLITERADOS: HABITAR O QUASE INABITÁVEL

Alexandre Ceravolo Abrahão (IC) e Igor Guatelli (Orientador)

Apoio: PIBIC Santander

RESUMO

As primeiras composições modernistas que levavam em consideração a arquitetura e a natureza revelam alguns procedimentos na construção imagética e elaboração de certos sentidos para a arquitetura. O papel significativo da arte enquanto estrutura do pensamento sem um fim determinado permite revisitar a lógica da finalidade presente no pensamento utilitário arquitetônico a partir de outra perspectiva. Além disso, a análise dos métodos de construção imagética da arquitetura permite uma aproximação com os campos pictórico, figurativo e espacial, que pertencem também às esculturas urbanas. Os projetos escolhidos para estudo, nos quais a indeterminação funcional do suporte arquitetônico proposto estabelece uma interface com a arte, ampliam o entendimento acerca das transmutações entre o projeto arquitetônico e um objeto de arte. Obras como as de Richard Serra, os *Folies* Ingleses e as *folies* do Parc de La Villette auxiliam para entender as metamorfoses entre os campos estudados. Por ultimo, o estudo dos pavilhões do *Serpentine Gallery* torna-se fundamental para o questionamento sobre os limites utilitários e funcionais do objeto arquitetônico. Nesse sentido eles se apresentam representativos no debate sobre a porosidade entre os campos da arte e da arquitetura, enaltecendo a importância teórica da diluição entre eles.

Palavras-chave: Natureza Cultura Escultura

ABSTRACT

The first modernist compositions that took architecture and nature into consideration reveal some procedures in the imagetic construction and elaboration of certain meanings for architecture. The significant role of art as a structure of thought without a definite purpose allows us to revisit the logic of purpose present in architectural utilitarian thinking from another perspective. Moreover, the analysis of the methods of imagery construction of architecture allows an approximation with the pictorial, figurative and spatial fields, which also belong to urban sculptures. The projects chosen for study, in which the functional indeterminacy of the proposed architectural support establishes an interface with art, broaden the understanding about the transmutations between the architectural project and an art object. Works such as those of Richard Serra, the English Folies and the Folies of the Parc de La Villette help to understand the metamorphoses between the studied fields. Finally, the study of the Serpentine Gallery pavilions becomes fundamental for questioning the utilitarian and functional limits of the architectural object. In this sense they are

representative in the debate of porosity between the fields of art and architecture, emphasizing the theoretical importance of dilution between them.

Keywords: Nature, Culture, Sculpture

1.0 INTRODUÇÃO

1.1 Sistemas culturais de incorporação da natureza.

Figura 1- *Norham Castle sunrise - Willian Turner, 1845.*

Fonte - Acervo National Gallery.

O papel da dualidade da cultura e natureza interessou, muitas vezes, à arquitetura do século XX, uma vez que permite a compreensão de algumas construções de sentido do projeto arquitetônico moderno, bem como revela alguns temas presentes nas artes que coincidem com a arquitetura. Nesse sentido, entende-se a oportunidade de comparar alguns objetos arquitetônicos, que se manifestavam representativos do diálogo com a natureza, bem como suas causas e efeitos.À margem do conhecimento sobre a noção de cultura, podem ser evocadas algumas noções da produção da ideia de cultura, que aparecem na obra de Terry Eagleton: “(...) A natureza produz cultura que altera a natureza” (EAGLETON, 2000, p.13).

O contexto das definições natureza e cultura esteve, durante um período histórico, conformado a uma polarização. Observa-se em algumas pinturas do período romântico, como por exemplo na obra de Willian Turner, a explicitação desta diluição da dicotomia trazida por *Eagleton*.Traçando os devidos paralelos, poderíamos transferir a síntese de *Eagleton* para o campo arquitetônico fazendo alguns ajustes para comentar a maneira de projetar de alguns arquitetos modernistas. Para eles, possivelmente a paisagem produziria cultura que, por sua vez, alteraria a paisagem. A compreensão dos processos e razões que os levaram a uma produção como essa será tida adiante.

A Ideia de *Eagleton* perpassa uma história dialética da cultura, que pode evocar alguns discursos representativos da arquitetura moderna. O aparecimento do conceito de civilização como monopólio, segundo *Eagleton*, nos mostra que as situações de

instrumentalização de certos significantes simbólico-sociais podem estar em sinais expressos na cultura (EAGLETON, 2000, p.16). A Ideia de instrumentalização da simbologia, segundo ele, aparece feita pelos franceses no século XVII, a fim de uma consolidação de uma cultura e pensamento. O autor tenta, a partir desse cenário, destituir da dualidade seus aspectos excludentes e, assim, redigir a ideia de cultura como uma espécie de libertação da própria dualidade, a partir da seguinte afirmação:

> (...) A idéia de cultura significa, então, uma dupla recusa: do determinismo orgânico, por um lado, e da autonomia do espírito, pelo outro. Trata-se de uma recusa simultânea do naturalismo e do idealismo, insistindo contra aquele em que existe algo na natureza que a ultrapassa e destrói, e afirmando contra o idealismo que até a atividade mental humana mais elevada tem as suas humildes raízes na nossa biologia e no ambiente natural (EAGLETON, 2000, p.15).

O que se observa nos primeiros anos do século XX é que a ideia de cultura estava vinculada ao processo de construção arquitetônica demonstrada nos escritos de *Le Corbusier*. Neles, percebe-se a importância de salientar a incorporação desse par binário, demonstrando uma composição integradora no projeto civilizatório. Parte do método comum aos arquitetos modernistas foi a fabricação e adoção do entorno natural em objetos dispostos entre eles. *Hansaviertel* foi um projeto urbano de moradia para a classe-média realizado na cidade Berlim oriental, na forma de exposição nacional de moradia moderna, feita em 1957. Partindo de princípios como a reconstrução da cidade alemã, foi exposta como cânone da habitação e urbanização modernas. Os objetos arquitetônicos do projeto inicial de *Hansaviertel* foram assinados por arquitetos como *Egon Eiermann,* Oscar Niemeyer*, Frtiz Jaenecke e Sten Samuelson, Werner Düttmann, Alvar Aalto, Walter Gropius e Pierre Vagor*. Eles mostram a tentativa da montagem da morada na natureza, que ao mesmo tempo interessava ser morada da cidade.

Figura 2 - *Planta Hansaviertel, 1957.*

Fonte: ESKINAZ, Mara Oliveira

Figura 3 - *Vista aérea das construções de Hansaviertel*

Fonte: imagem retirada do Google 2019.

> (...) Em novembro de 1951, foi aberto o "Concurso de Ideias para a Reconstrução do *Hansaviertel* em Berlim". Divulgado porém somente em junho de 1953, o concurso tinha como objetivo reconstruir o bairro como área residencial moderna a partir da negação da cidade tardo-oitocentista e de sua estrutura de parcelamento em pequenos lotes."[1]

Os projetos foram dispostos em uma área verde oeste do centro da cidade, cada um atingindo sua singularidade de acordo com o registro dos arquitetos autores: (...) As soluções não deveriam criar densos quarteirões edificados, mas sim grandes áreas livres que correspondessem aos ideais de redução da densidade populacional e de ajardinamento das cidades.[2]

O projeto nos mostra um princípio da espécie de produção para habitação coletiva, que revela o caso da natureza positivadora de seu elemento oposto, a racionalidade. A constatação de um estilo arquitetônico que marca a paisagem pareceu propiciar ainda mais essa diferenciação exaltadora:

> (...) o modelo dos edifícios de *Grindel* e a teoria e a estética do racionalismo exposto por *Gropius* e *Corbusier* ao modelo de paisagem urbana de *Scharoun*. Este modelo de *Scharoun* tem especial consideração pela ordem urbana e espacial, e compreende o significado da metáfora política – plenamente enquadrada na discussão ocidental contemporânea – entre o racionalismo e a paisagem urbana: racionalismo responde por progresso, enquanto que paisagem urbana responde por liberdade."[3]

Os projetos de *Hansaviertel* exemplificam a ambigüidade entre o habitar a cidade e o espaço habitado natural. Tal consideração se sustenta a partir da lógica de implantação e de inserção dos objetos em um meio natural, arborizado e afastado, ao mesmo tempo que esta localizado próximo ao programa urbano. A cidade estaria, neste sentido, presente e próxima a como também simultaneamente negada.A questão natureza na cidade e da inserção dos objetos aparecerá adiante nos comentários sobre a *Ville Verte,* de *Le Corbusier*, e nos projetos posteriores de sua carreira.Nota-se, por isso que é possível estabelecer uma relação histórica do comportamento desses objetos, como também suas heranças recentes, suas lógicas e sua formação. Com isso, espera-se compreender algo sobre a produção de objetos que participam de uma lógica semelhante. É neste contexto, também, que a discussão de uma arquitetura modernista aparece para auxiliar a pesquisa sobre a herança nesses objeto arquitetônicos. Para isso torna-se importante verificar algumas questões a respeito do comportamento do lugar onde foram inseridas tais arquiteturas.

2.0 DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

[1]ESKINAZI, Mara Oliveira. Em: A interbau 1957 em Berlim: diferentes formas de habitar a cidade moderna. Site Vitruvius Acessado em 05/19.

[2]ibidem

[3]Ibidem.

2.1 Arquitetura da década de 30. *A identidade dos objetos arquitetônicos e a recuperação da idéia de Arcádia.*

A evocação da ideia de Arcádia abre a discussão a respeito da intervenção da civilização no lugar ideal utilizando a imagem da Natureza. Essa relação entre o ideal e a civilização consiste, na época moderna, na possibilidade da própria técnica, impositiva, mostrar-se sobre um fundo. A ideia de Arcádia nos oferece a imagem apoiada na fictícia região do Peloponeso onde ideais de felicidade, simplicidade e paz estavam diretamente relacionadas com um ambiente idílico, vivido por uma população de pastores em comunhão com a natureza. Não por acaso essa noção, quando aproximada do sentido de uma utopia atemporal no mundo,na forma de Natureza, se mostra interessante para exibir algumas questões do projeto moderno. A Arcádia mostra um resultado espontâneo de um modo de vida natural não corrompido pela civilização, um paraíso bucólico que corresponde a figuras do imaginário fundamentais, como a noção do idílico. A criação mental ou representação desse mundo ideal teria utilidade como ponto neutro fundamental para o contraste máximo à artificialidade, ou seja, a criação pelas mãos da civilização, no caso específico da técnica construtiva moderna.

O contraste arquitetônico máximo, nesse caso, atingido pela construção mental da figura da Natureza intocada, leva à inserção do objeto mais puramente racional. O projeto de construção da Natureza ideal aparece muitas vezes como plano para um contraste pela racionalidade mais pura, assim exibindo uma polaridade enaltecedora de cada parte. Isso permite dizer que a questão da Natureza na Arquitetura ganha uma valorização especifica nos processos de projeto modernistas, pois participam dessa relação de contexto ambivalente, onde a arquitetura e a natureza se destacam.

É possível verificar, portanto, a aparição de um certo sistema de interação entre a inserção do objeto na Natureza,seus conflitos e, ao mesmo tempo, uma conciliação com a própria arquitetura. No livro Precisões (CORBUSIER, 2004), pode-se constatar que a partir da relação das obras e a paisagem natural que nos projetos urbanos e nas suas casas feitas no interior da França tornam evidentes a chamada “Monumentalidade do vernáculo”, capítulo dedicado por *Kenneth Frampton*[4] a esse tipo de arquitetura. Quanto no capítulo de *Precisões* que trata do Capitólio de *Chandigarh*, é notado o papel da natureza na elaboração do projeto artificializado, principalmente nas edificações e espaços públicos como o Palácio da Assembléia. Aqui, o projeto executado na Índia importa para entender quando o papel da Natureza e o objeto se invertem, o fundo se torna inteiramente o objeto arquitetônico

[4]FRAMPTON, Kenneth. Historia crítica da arquitetura moderna. Martins Fontes, São Paulo, 2003.

enquanto a paisagem natural assume um lugar único. Se por um lado *Le Corbusier* prevê na paisagem a figura-fundo neutra nas casas francesas, mostra também a importância de fabricação da natureza no projeto, dentro da construção *Pictórica* da forma Arquitetônica-Paisagística.

Figura 4 - *Plano urbano de Chandigarh, Le Corbusier, 1951*

Fonte: Fundação Le Corbusier

Figura 5 – Vista aérea de Chandigarh

Fonte: imagem retirada do Google em 06/2019.

O que corresponderia a uma lógica inversa está no capítulo seguinte de Frampton, chamado de *"A Monumentalização da técnica" (FRAMPTON, 2003),* no qual mostra a descrição de Mies van der rohe sobre a casa *Farnsworth*. O arquiteto a retrata como "quase nada" em meio à paisagem. Neste momento se compreende que a dissolução do objeto arquitetônico na natureza foi concebida contrariamente a um objeto instituído na natureza, como nas obras de *Le Corbusier*. A casa dissolvida na natureza significaria, para Mies, a completa incorporação por meio de uma conciliação fabricada entre uma natureza habitada e uma casa na natureza. Por outro lado, a casa Farnsworth também nos revela uma figura-fundo de intenso contraste, ainda que a natureza se internalize na casa. O que se identifica é uma questão *Pavilhonar* na paisagem, uma marca da concepção do autor bem ao centro da clareira.

Figura 6 - *Villa Savoye – 1929, Le Corbusier*

Fonte - Foto do autor

Figura 7 - *Farnsworth House, 1951.*

Fonte - Acervo Mies Von der Rohe.

Assim, tem-se alguns critérios de identificação da casa Farnsworth aproximados nos pavilhões construídos no começo do século XXI, em Londres. Os pavilhões do *Serpentine Gallery* parecem estar diante de lógicas semelhantes no que concerne à paisagem e implantação. Além disso, os pavilhões se assemelham a uma forma habitável sem uso rígido específico. Apesar de interessar a esse tipo de arquitetura ser objeto na paisagem, os pavilhões, como também a casa de Mies e a Villa *Savoye*, garantem uma autonomia enquanto objetos. Sua neutralidade em relação ao entorno permite a forma autônoma, independente e separada. Veremos adiante ainda a reafirmação desse mecanismo de contraste como também outras formas de inserção do objeto no meio natural. As noções de conciliação e o contraste no debate na arquitetura moderna podem ser questionadas a partir das seguintes considerações de Carlos Martins sobre a relação dos objetos modernos e a natureza.

> (...) Em suas primeiras formulações nos textos de Le Spirit Nouveau, essa relação aparece como uma tentativa de síntese entre uma formação idealista e neo-platônica, fortemente marcada pelo teoria de Provensal, e o racionalismo positivista que marca o período de aprendizagem junto a Perret. (MARTINS, 2003)

Para o autor, seria em uma abertura da percepção de composição, envolvendo questões plásticas e fortemente semânticas, que se desenvolveu esse tipo de relação com a paisagem, ainda que direcionada a soluções sociais:

> *(...) É evidente em todo trecho dedicado ao Rio de Janeiro que Le Corbusier esta mais interessado no gesto estético de afirmação criadora nessa partida contra e com a natureza do que numa analise ainda que genérica como nos casos anteriores das tendências de crescimento ou dos pontos de congestão da estrutura urbana na cidade carioca.* (MARTINS, 2003).

Por isso, a problemática, que aparece inicialmente como um embate entre a significação e a técnica, encontraria seu conflito representativo na discussão de construção da moradia nas novas cidades do século XX: *(...) O tema aparece junto aos esforços do autor sobre a teoria da percepção arquitetural, onde são articuladas sensação percepção e composição.* (MARTINS, 2003, p.35)

2.2 Geometria + Natureza = Humano?

A obra Precisões, escrita por *Le Corbusier*, ainda na considerada primeira fase do arquiteto, relata, na segunda conferencia, como as técnicas se tornam a própria base do lirismo e abrindo um novo ciclo arquitetônico para a época. Segundo o autor haveria arquitetura em tudo e urbanismo em tudo, nada parecida estar fora do projeto de civilização.

O exemplo da possível conciliação moderna, referido anteriormente seria a *"Ville Verte",* onde observa-se a arquitetura da década de trinta e a produção da diferença entre a paisagem natural e a paisagem da cidade (CORBUSIER, 2003, p.67). Aparece, em Precisões, os desenhos de *Corbusier* juntos a uma formula: geometria + natureza = humano. A fórmula gera um resultado que abstrai a situação: a forma imagética do edifício ligada à síntese de implantação paisagem-fundo. Em outras palavras, procura tornar a significação de partes reunidas em fórmula de projeto inseparável. Para isso, *Corbusier* pinta um cenário, com as palavras:

> *"Sofremos com o barulho ele é anormal e seus efeitos são desastrosos. Em breve os milionários oferecerão ais seus amigos horas silencio. A menos que triunfe o urbanismo moderno proporcionando a paz. Existir uma capital com pretensões de ser louvada pelo fato de ter-se tornado silenciosa. De tudo que já dissemos depreende-se que a cidade moderna esta repleta de arvores. E uma necessidade para os pulmões,é uma ternura o com respeito a nossos corações, e o próprio tempero da grande plástica geométrica introduzida na arquitetura contemporânea pelo ferro e pelo concreto armado."* (CORBUSIER, 2003, p.9)

A aproximação entre arquitetura técnica e natureza consolidada nas propostas da *Ville Verte*, bem como a conciliação do natural no planejamento da cidade, mostram que a profunda forma de entrelaçamento proposto para a cultura e natureza estava disposta em diversas camadas do discurso de projeto.

2.3 O inconsciente coletivo na arquitetura moderna vinculado à Arcádia.

> (...) os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditaríedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de arquétipos. (JUNG, 2014, p.53)

Este aspecto da arquitetura moderna parece reforçar o sentido da Arcádia, mas questiona-se como pensar sua configuração e construção. Ao passo que se estabelecia, no projeto moderno,uma superação do homem à natureza, também encontravam modos de reconciliá-la. Os procedimentos dessa produção de sentido não são diretos, pois, ao mesmo tempo que se tem a cidade, como no objeto de crítica *le corbusieriana*, negadora da natureza, vê-se um desejo de retorno a ela na qual se sobressaiam as construções em detrimento da própria natureza. Nesta arquitetura moderna a discussão que se estabeleceu permite identificar um retorno de ruptura e de conciliação, de forma que pode ser explicado pela negação e positivação de algumas narrativas. Graças a isso, encontra-se uma sutil conciliação,a negação da negação da natureza. A crença na técnica, momento onde a

arquitetura poderia aparecer em sua plenitude implantada na natureza, negaria tudo que geraria conflito com ela. Ao mesmo tempo, negaria que negou a natureza ao criar uma outra, artificial.

A compreensão da descrita arquitetura permite dizer que a busca na natureza por um campo neutro é marcada pela explicitação da oposição entre o objeto e seu contexto. Assim se compreende que um campo simultâneo conflituoso-conciliador geraria fundamentos para a aparição máxima da imagem. Do confronto e da negação então surgiria a adequação, ideia que identifica o edifício moderno como um pavilhão no meio da natureza e que demonstrará proximidade com a produção de objetos como os pavilhões dos *Serpentine Gallery* já citados, mas também de uma lógica que remete aos *Follys* ingleses do Século XVII, cuja lógica pictórica mostrará sua longevidade até o século XXI.

Os *Follys* eram pequenas edificações implantadas em meio à paisagem rural inglesa. Neles percebe-se a herança de uma lógica da *não-utilidade programática (Tschumi, 2005)*, ao mesmo tempo em que evidenciam na paisagem a interação humana como um vestígio. As construções não tinham um uso próprio, podiam servir ao que o sujeito necessitasse e quando não, adquiriam valor de monumento na paisagem. O objeto transita entre uma escultura, demarcadora da paisagem e uma arquitetura, e por isso habitável. Mesmo assim, os *Follys* bem como as vilas Paladianas nos quais o entorno indiferenciado remete à neutralidade da Arcádia, mostravam uma existência finita, própria de uma realização óptica de um templo.

Nota-se, com isso, um princípio da construção da representação na paisagem enquanto tela pictórica. Sistema que adquire importância anterior ao próprio objeto arquitetônico inserido. Ou seja, a codificação da paisagem natural e o estabelecimento de seu significado para o sujeito parecem adquirir um discurso de forma arquitetônica, originada de uma pré-configuração, definidora das próprias operações arquitetônicas. Esta espécie de construção serviria de base para demonstrar o tipo de relações que se terá, adiante, entre objeto sujeito e paisagem. Assim, parece configurar-se uma arquitetura que se apropria da lógica pictórica do ideal estético do mito Arcadiano, mas que também salienta formas do progresso. A relação entre a abstração e a idealidade do mito Arcadiano permite colocar em discussão metafísica a técnica e estética modernas e, também, verificar até que ponto a imagem não serviria para identificação do sujeito por meio do desejo pela obra idealizada.

O desejo da representação surge do modelo de perseguição da falta, processo que segundo o entendimento psicanalítico, oferecido por Cristhian Dunker, aparece na forma de

consumo da imagem *(DUNKER, 2016, p.194).* Ou seja, entende-se que a imagem do ideal, visitada anteriormente, se apresenta na forma de falta como mecanismo de introduzir o desejo do consumo no sujeito. Esse processo de constituição do eu e do sujeito a partir do desejo e da representação se daria por uma leitura Freudiana, destacada por Dunker como*: "processo de retenção e retorno a traços mnêmicos de satisfação" (DUNKER, 2016, p.194). A* reativação desses traços de daria pela rearticulação da experiência de satisfação-insatisfação em circuitos de representação de memória que se estabelecerá a simbolização dada uma relação de presença e ausência, aparição e reaparição. Nelas, encontram-se as metonímias ou os traços da memória, os quais para o autor tem a mesmo estrutura do desejo, onde os traços são deslocados para outro elemento. Essa estrutura explicaria a relação de desejo e representação oferecida pela figurações nos projetos arquitetônicos modernos vistos anteriormente, como também explica a maneira como a recuperação do passado estaria incluída nos projetos. Por isso, importa notar as metáforas da Natureza e da Cultura, presentes na arquitetura moderna, bem como seus modos de construção da falta e sua função organizadora do projeto de sociedade.

2.4 O papel da natureza na construção figurativa do projeto *Pavilhonar.*

Alguns registros sobre a Arquitetura Moderna brasileira sustentam a ideia do papel da natureza sobre os pavilhões, que podem ser vistos como marcos de uma lógica figurativa. A construção de sentido estilístico-técnica modernista nos mostra o atrelamento entre uma série de fatores da construção da figura que, como viu-se, remetem ao passado, mas também dão forma à um discurso progressista. Os sentidos de construção civilizatória levam em consideração certas premissas de determinação do desenho e compõem também uma imagem, mas questiona-se a que se deve esta construção.

As definições modernas de implementação da arquitetura brasileira sugerem um certo tipo de construção e dialogam com as figuras do imaginário europeu colonizador recém chegado às terras nativas. Isso significa que é possível compreender as formas de manifestação *pavilhonares* na arquitetura moderna, pois partem de princípios semelhantes quanto à noção de natureza e suas implicações na determinação de um objeto cultural. É preciso, portanto, para retomar a ideia abstrata de desenho da paisagem, para tornar visíveis suas implicações. No artigo "*Lúcio Costa, Gregor Warchivachik e Burle Marx (GUERRA, 2017, p.67)*, tem-se relatos sobre as propostas da arquitetura moderna e seu lugar natural de inserção. A primeira dimensão faz referência à identidade da natureza. Segundo Mário Pedrosa, quando relata o projeto paisagístico nacional de Burle Marx, percebe que sua identidade está vinculada ao propósito de estudo científico-paisagístico.O

intuito era produzir um conhecimento paisagístico que conferisse identidade e conhecimento nacional. Para isso, necessariamente o paisagismo brasileiro moderno deveria expressar uma forma harmônica e uma relação conciliatória entre o sujeito e a natureza tropical. Por um lado, a natureza para a arquitetura moderna, segundo Pedrosa*:*

> *(...) tende, antes a definir o espírito do lugar. Estruturando os espaços circundantes, procura o artista criar um contra ritmo, que ao mesmo tempo isola a unidade arquitetônica para que ela se defina e expanda, numa espécie de acentuação ou complementação de seu partido ou de seu programa, e a integra num todo com o meio ambiente,o clima, a atmosfera, a luz, a natureza, enfim*[5] *(PEDROSA, p.287).*

Por outro lado, também se percebe uma notação sobre o papel da natureza na composição do lugar do sujeito, que propõe contextualizar a descoberta de um novo país como o Brasil, identificado na tipologia de construção. Como comenta Abílio Guerra (2017, p.65), os textos do escritor Graça Aranha revelam que:

> (...) A agressividade do meio, predomínio da impotência e a exuberância da mata tropical, o temor frente ao nativo tapuia, esses e outros fatores da mesma ordem, teriam caracterizado o habitat humano como um refugio, um abrigo, uma fortaleza, ou seja uma espécie de lócus apartado das avassaladoras forças naturais e preexistentes (GUERRA, 2017, p.65).

Graça Aranha sintetiza o sentimento na frase: (...) *Era preciso, portanto, viver em permanente luta contra a paisagem, que nos enchia de terror"* (GUERRA, 2017, p.65). Esta noção mostra,por antagonismo à descrição *Arcadiana*, o que o autor denominará como "O terror cósmico diante da natureza" (GUERRA, 2017, p.65). Diante de outro texto do mesmo livro, chamado "Viver na floresta",a reflexão sugere que há a coincidência entre uma maneira de se distinguir ou sustentar a vida moderna, conforme as propostas dos urbanistas e desenhistas da cidade,e os discursos *Le Corbusier* sobre a cidade moderna. Reaparecem, portanto, a condição de suporte do objeto na natureza. Entende-se que a noção de terror cósmico e a irracionalidade da natureza como ideia que se aproxima da Arcádia,compreendem duas faces do ideal moderno. O primeiro exibe o medo e a angústia perante o caos, o segundo a idealização da natureza intocada como morada fundamental. Ambas parecem constatar o desejo de dominação da natureza pela sociedade por meio de sua figuração. No caso da Arcádia,aparece uma figura do lugar ideal da organicidade inapreensível natural e intocada, que encontra o contraste máximo na imagem abstrata racional do desenho arquitetônico moderno. A racionalidade da construção executada em

---

GUERRA, Abílio. **Arquitetura e Natureza**, Romano Guerra Editora, São Paulo, 2017; em "O paisagista burle Marx".

uma natureza intocada oferece o contraste preciso, devido à oposição binária mencionada, onde ambos possuem sua autonomia e neutralidade. Paradoxalmente o que se configura na arquitetura moderna é a suposição do contraste máximo, pela conciliação com seu suporte mais apropriado.

Percebe-se, então, alguma noção enraizada na cultura acerca do terror cósmico, permitindo identificaras controvérsias da crítica às cidades que tinham o jardim como uma resposta aos problemas urbanos. Nestas condições percebe-se um aparelhamento da modernidade para a conciliação por meio do gesto *pavilhonar* de inserção do objeto no natural. Por meio da construção desses significados, pôde se questionar a lógica possível da construção de objetos contemporâneos que suscitam as mesmas características marcantes descritas.Neste ponto torna-se possível aproximar o discurso arquitetônico moderno de sua operacionalidade no campo das arquiteturas do fim do século, onde se localiza os escritos de Rogers. O autor se refere a uma edificação com um programa efêmero específico, diferente de uma arquitetura construída, seja ele expositivo, infra estrutural ou de lazer, algo garante a sobrevivência do pavilhão. A partir da análise do *Serpentine Gallery* e sua localização, estruturação e dinâmica com a cidade de Londres, aparecem critérios semelhantes de identificação ontológica daqueles objetos modernos inseridos na natureza artificial.

2.5 O desejo arquitetônico de ser escultura. Porosidade e diluição conceitual.

A leitura da obra Campo ampliado da escultura, escrito por *Rosalind Krauss* permitiu evocar a questão dos sentidos arquitetônicos/escultóricos e de sua discussão ontológica.O texto é referência para a compreensão de algumas possibilidades do objeto arquitetônico, que segundo a autora,estava diante de outras demandas e, possivelmente, vinculava-se com outros campos do conhecimento. A autora reflete sobre a história de arquitetura e expõem o panorama desta interação: *(...) cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda* absoluta de lugar. (KRAUSS, 2008).

Está atrelada a discussão da localidade, espaço urbano e a ruptura com o pedestal, a condição apropriada para a aproximação da escultura e arquitetura. O caráter negativo, apontado por *Krauss*, revela uma aproximação ao campo da arquitetura, a partir do nivelamento dos pesos dados ao espaço construído e à resposta escultórica. A condição negativa do monumento também deve revelar a possibilidade do desejo de ser monumento. A adequação entre a abstração moderna, autonomia do objeto, e perda da referencialidade, revelam, em termos de composição, que a escultura urbana é capaz de assumir a condição

pareada. A dificuldade de definição parece criar, no entanto, uma serie de possibilidades para tratar a relação entre a paisagem, o objeto e a cidade:

> *(...) A respeito dos trabalhos encontrados no início dos anos 60, seria mais apropriado dizer que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem*.[6]

A questão da perda do lugar na escultura moderna, permite refletir sobre um aspecto que contribui para que autonomia de certas obras exiba o caráter escultórico de algumas arquiteturas, em detrimento ao sistema convencional da cidade. Isso permite perceber a direção para além do objeto em si, evocando a noção de inutilidade e obra aberta, como também a relação entre espaço,corpo e sujeito enquanto componentes da obra de arte.Percebe-se aqui alguns objetos do passado que exibem fundamentos do caráter aberto*, vindos de uma herança européia clássica da construção. Os fólios ingleses anunciavam uma lógica de objeto que parece ter se compreendido ainda melhor somente no fim do ultimo século. O *Folly, citado anteriormente*, em *Wimpole Hall*, *Cambridgeshire*, é exemplo de objeto sem uso, implantado em um local totalmente natural, afirmando a passagem humana no território.

Os aspectos da Arcádia, por outro lado,quando aparecem como um retorno ao passado não obstante ao progresso da civilização, rememoram a rica forma imagética observada nas Vilas Paladianas. Porém, diferentemente dos recortes modernistas anteriores e tudo que há contido neles, encontra-se outra ambiguidade na obra de arte na segunda metade do século XX que interessa observar. Por outro lado,vemos certas obras que parecem compreender a da exterioridade do corpo sobre objeto,exibindo um sentido contraposto à cultura simbólica e seus processos interiorizados pela representação. Pode se encontrar em Richard Serra, artista e escultor,as peças em aço dobradas, criadas especificamente paro o espaço no qual serão inseridas, normalmente em espaços públicos urbanos. Ele atribui ao objeto escultórico algumas possibilidades de apropriação pelo indivíduo, privilegiando e enaltecendo o potencial espacial do lugar. Essa interação se dá entre o sujeito, que não apenas observa a obra, mas também a toca e a transpassa, e o espaço que percorre em torno dela. A partir da observação dessas obras é possível notar algumas características particulares da forma artística que discutem interação entre sujeito e obra. Ele propõe, com suas criações, uma aproximação entre o sujeito e a obra de arte onde o espaço, o caminho e o percurso do sujeito dentro do objeto artístico são fundamentais para a realização da própria ideia de arte. Parte do princípio de que as obras só serão completadas quando forem percorridas, usadas em um grau de interação que transcende e

[6]ibdem

abandona o predomínio do olhar em prol do corpo. Ou seja, de uma inscrição corpórea na obra.

A distância da contemplação dá lugar à proximidade da experiência tátil, corporal. Serra não agrega algo que venha satisfazer o desejo, força a diferença do espaço da satisfação. Se a arquitetura utilitarista deveria vir para o conforto e bem-estar, as esculturas perturbam e rompem esses códigos. Como é possível ver em obras como *Shift ou Titled arc*, Serra evoca a questão fundamental da experiência para compreensão da ação reflexiva que provoca[7]. Por exemplo na obra *Shift*, aparece uma reinterpretação do espaço, da paisagem, da topografia, ao mesmo tempo em que contrapõe e impossibilita a identificação da paisagem rompendo com as linhas racionais que atravessam as cotas de nível no sentido contrário.[8]

2.6 Esculturas Habitáveis

Figura 8 - *Titled Arc, 1981*

Fonte: SERRA, Escritos e Entrevistas, 2019.

Algo se poderá ver na obra de Gilles Deleuze[9] sobre a noção de espaço do corpo como forma conflituosa ao espaço do visível. Ao mesmo tempo vemos na obra *Titled Arc Richard Serra,* artista e escultor*,* rompendo com as linhas do desenho da cidade,seus fluxos e as vistas conhecidas, *dês-naturalizand*o as rotas conhecidas do lugar, ou seja, possibilitando novas maneiras de apropriação do corpo.

Neste ponto se questiona em que momento os objetos tratados deixam de ser lugar do ótico[10] e viram lugar do háptico[11]. Pode-se discutir o esmaecimento da fronteira entre

[7] SERRA, Richard; Escritos e entrevistas 1967-2013, IMS, São Paulo, 2019.

[8] Ibidem.

[9] DELEUZE, Gilles. Francis Bacon Lógica da sensação.

[10] "(...) este espaço óptico, ao menos a princípio, ainda apresenta referências manuais com as quais ele se conecta: chamaremos tátil tais referentes virtuais, tal as profundidades, o contorno, o modelado…etc. Esta subordinação frouxa da mão com o olho dá lugar, por sua vez, a uma verdadeira insubordinação da mão: o quadro permanece uma realidade visual, mas o que se impõe à visão é o espaço sem forma e um movimento sem repouso, que a mão segue com dificuldade, e que desfaz o óptico. Chamaremos manual a relação assim inversa. E, enfim, chamaremos de háptica cada vez que não houver mais subordinação estreita, em um sentido ou em outro, nem uma subordinação frouxa ou conexão virtual, mas quando a própria visão descobre em si uma função de tocar que lhe é própria, e que só pertence a ela, distinta de sua função óptica."

escultura e arquitetura e a dependência de um no outro e de que maneira a arquitetura poderia ser formada em um âmbito menos utilitário funcional e sim mais inventivo e tensionador. É do espaço háptico, descrito em na obra *Francis Bacon: lógica da sensação*, escrita por Deleuze que se compreende a emancipação do corpo em detrimento de uma lógica ótica de arte acostumada a exaltar a produção da indústria cultural. Na arquitetura se observa os pavilhões do Parc de La Villette, chamados de Folies, que são considerados de grande interesse para identificar características e conceitos sobre os objetos inseridos na natureza e debater a noção de suporte. Bem como descritos por Rogers, os pavilhões foram feitos para serem desmontados e reprogramados. Nesse mesmo contexto, os folies adquirem essa possibilidade, mas sob outra circunstância. Enquanto estruturas estáveis, não podem se desmontar, apenas requalificar programas dentro de si a partir de códigos de indeterminação, ludicidade e negação dos lugares pré-concebidos. A questão do objeto sem uso específico tem, por consequência, pensar a ontologia dos folies como pavilhões inseridos na cidade e sua relação com esculturas. O debate acercada porosidade conceitual entre arte e arquitetura possibilita uma melhor compreensão do comportamento do pavilhão contemporâneo. Nas obras de Serra, por exemplo, são vistas esculturas no espaço urbano, aproximadas da arquitetura, muitas vezes como gesto de localização e identificação do lugar. Já os pavilhões do *Serpentine em Londres,* por outro lado, dão alguns passos atrás,pois se aproximam da escultura e se distanciam da cidade.

Se é possível observar em Serra a noção ampliada de escultura, no *Serpentine* a noção de arquitetura parece retornar à um jogo formal, como regra geral, demonstram tanto a técnica como a estilística de um arquiteto escolhido pelo comitê organizador. Os pavilhões conotam, em grande maioria, assinaturas léxicas e marcas formais dos arquitetos. Por isso, pode se dizer que na maioria das obras construídas no *Serpentine*, os elementos comumente se estabelecem dentro das mesmas lógicas vistas anteriormente nos projetos escultórico-paisagísticos. Nota-se, porém, algumas exceções nos projetos de *Herzog de Meuron e Rem Koolhaas*. *Herzog*, por exemplo, cria a espacialidade derivada de rastros das fundações dos projetos anteriores. Deles, organizam o projeto dentro de um percurso temporal de sobreposição dos rastros deixados. O resultado é algo que sai do compromisso inicial dos pavilhões do *Sepentine*, se assemelha as obras de *Robert Smithson*[12] no espaço urbano quando trata da identificação e produção material dos signos encontrados pelos rastros.

DELEUZE, Gilles. Francis Bacon: Lógica da sensação.Lisboa Orfeu Negro, 2011.

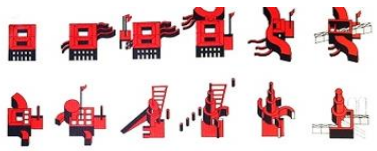
[11] "O háptico, do verbo grego *aptô* (tocar), não designa uma relação extrínseca do olho ao toque, mas uma "possibilidade do olhar", um tipo de visão distinta da óptica: a arte egípcia é tato e olhar, concebida para ser vista de perto, e, como diz Maldiney, "na zona espacial das proximidades, o olhar procedendo como o tocar prova ao mesmo tempo a presença da forma e o fundo" Cf. Alois Rigl, *Die Spätromische Kunstindustrie*, Viena, 2a. edição , Regard, Parole, Espace, éd.L'âge D'homme, p. 195)

[12]Smithinson, robert. Non site.

Os objetos construídos no Hyde Park encontram uma abordagem para além da técnica que estabelece, como no exemplo anterior, uma profundidade temporal e metodológica. Ou seja, permite a exploração de uma outra abordagem de projeto, fruto de uma indeterminação do espaço, percepção e memória. Koolhaas, de outro modo, aborda questões de mutação e transformação do objeto arquitetônico. A temática assim se torna um aspecto essencial para a definição do objeto. O objeto parece saber precisamente sua qualidade de efêmero. Por isso, Koolhaas aborda a efemeridade como parte do uso do projeto, bem como a urbanidade na construção de um projeto-farol, em meio ao Hyde Park. Essa ação difere-se do que se vê em Herzog que parte do processo é compreender os anteriores desmontados obtêm-se a materialização de um processo projetual não-útil. Por um lado, esses exemplos oferecem uma espécie de metalinguagem na elaboração dos projetos, por comunicarem uma intervenção, exploração do espaço e do corpo em detrimento fundamental à técnica exibida. Esses projetos colaboram para construção da habitabilidade nas obras escultóricas. A isso se devem as aproximações com a experiência do corpo, a produção do espaço, o processo de engajamento do sujeito na obra e, com isso, a capacidade do objeto de se vincular com o comportamento do sujeito.

2.7 Cidade e contradição. *Ampliação do objeto.*

Figura 9 - *Folies*



Fonte: Acervo Bernard Tschumi.

É na complexidade, ambiguidade e contradição que o Parc de La Villette ganha a dimensão mais aberta entre todos os exemplos de esculturas habitáveis.Os objetos arquitetônicos-escultóricos do parque estabelecem uma nova malha na cidade, vistas como articulações, elementos de circulação, organização das fronteiras do lote e do seu percurso interno. Ao mesmo tempo eles se prontificam a estabelecer uma outra leitura urbana além da existente, por meio de um contraste. Neles, por um lado, parece haver um desejo de ser objeto na cidade mais do que ser uma escultura. Para estabelecer uma relação entre escultura e o projeto de Tschumi, vale ressaltar alguns procedimentos de intervenção da cidade que se comunicam com artistas urbanos.

Em *Non Site*, vemos o exemplo da ampliação da noção de lugar na obra de *Robert Smithson*. Trata-se um recorte da cidade em múltiplas texturas, algo que se poderia se comparar à frames de um filme em movimento. A transmutação do caminho, bem como da tipologia, dos materiais e dos rastros urbanos são conhecidos dentro de um contexto elegido pelo artista. O ato de reunião e exposição desses rastros gera algo além de sua própria corporeidade, a noção de um conjunto. Algo que se pode comparar com a percepção de projeto de *Tschumi*, no projeto dos *Folies*. Ao mesmo tempo observa-se na entrevista de Serra a Hal Foster em 2004, a possibilidade da recuperação escultural como ativadora de um local a partir do engendramento da percepção (SERRA, 2018). Apesar do interesse de Serra pelos *Earthworks* de *Smithson*, a obra que despertou interesse da complexidade possivelmente surgiu quando ambos trataram da escultura na paisagem urbana. É desta complexidade que *Tschumi* se voltará a tratar na construção do *Parc La Villette*, construído em 1989.O Parque mostra a aproximação, de outra questão da arquitetura, a noção ampliada do objeto na cidade. A abertura do parque, enquanto forma de ambiguidade e ampliação, multiplicidade e unidade, exibe uma escala maior do problema do objeto. O conjunto monta uma representação entre o objeto e o todo, uma contradição forçada pelo autor. A ambiguidade máxima do objeto é atingida quando aparece urbano e infra estrutural, hora escultural e suporte na paisagem. A ideia do conjunto expressa, assim, sua contradição permanente.

O Parque parece existir em contra regra ao utilitarismo a partir da sua definição filosófica. Torna-se fundamental destacar a problematização do utilitarismo para demonstrar projetos que se supõe estarem em oposição. Na lógica utilitária convencional acredita-se que tudo deva ser e existir para contribuir para à máxima realização pelo trabalho do homem. Essa realização está atrelada à noção máxima de felicidade e bem-estar, naturalizada e retificada na cultura e no comportamento convencional. Por isso, a noção de inutilidade pode apresentar uma outra utilidade e outro sentido: se a inutilidade está aplicada a realização de uma coisa mais efetiva, como programas que vem pra se somar,envolver, enredar os afazeres, por outro lado essa inutilidade pode ser útil ao esvaziamento do próprio homem, de uma vida de contemplação errante, marcada pela transitoriedade, criada para um sujeito lúdico. Homem que se abre ao simples prazer do jogo e da invenção (HUIZINGA, 1996). O exemplo encontrado nas estruturas de *Tschumi* está na abertura para mobilizar as crianças, que constroem pequenos mirantes, dialogam com o comportamento de um jogo e, assim, inventam sua efetividade. Na obra *Homo Ludens*, *Johan Huizinga* trata a noção de jogo como:

> (...) Aquilo que não encerra utilidade, nem verdade, nem valor simbólico, mas também não acarreta conseqüências nefastas, pode ser apreciado mediante o critério do encanto que possui e pelo prazer que provoca. Esse prazer, dado que não tem como conseqüência um bem ou um mal dignos de nota, constitui um jogo — "[13]

A ambiguidade das folies do *La Villette*, seu exercício da contradição e proposição do projeto, consiste em uma relação radical de intensidade do objeto urbano, realização da abertura programática do pavilhão clássico, integração urbana e ludicidade como possibilidade alternativa ao útil. *Tschumi*, desse modo, parece abrir um código de maneira semelhante a Serra, no que consta aos critérios de abertura da obra para outros sistemas de compreensão da cidade.

3.0 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o todo e o uno na arquitetura parece ser um modo de demonstrar a relação de contrariedade entre o objeto construído na lógica figurativa pictórica e o objeto ampliado pelo interstício entre partes. No primeiro têm-se a ideia de totalidade e unicidade do objeto em relação ao meio. Ele mostra-se inviolável e autônomo em relação ao exterior, ao passo que deixa para segundo plano, na forma de composição pictórica, a relação com o meio, a transforma em parte negativa, polariza o ato de composição. Esta relação estabelece o todo do objeto inviolável. Por outro lado, quando se pensa no objeto ampliado, tem-se a idéia de um todo que se constrói a partir de um fragmento. Esta ideia se destaca por pensar o objeto além de si mesmo, nos espaços entre, na complexidade atingida graças ao vazio que conforma. A complexidade do espaço “entre” exibe uma ambigüidade ontológica do objeto, afirma a porosidade entre diferentes entes e exibe uma construção do todo ampla. Com isso, perde-se a nitidez da separação entre alguns pares definidores usuais da arquitetura como fora-dentro, figura-fundo, uno e todo. Vale ressaltar duas obras vistas anteriormente que se mostram representativas dessas relações descritas, nelas é possível validar a comparação do sentido de todo e parte, bem como exemplificar como se dão as idéias descritas.

Volta-se à *Villa Savoye*, modelo do objeto moderno pavilhonar, para compreender a comparação. A totalidade da obra estabelece a relação externo/interno enquanto dois conjuntos em oposição. Nela, é vista a representação do objeto finito em si, no qual sua inserção na clareira realça a própria separação. A centralidade, harmonia, unicidade e simetria da composição da Villa no território é contrário à vontade de dispersão urbana do *La Villette*, com suas inúmeras “casas”, as *folies,* fragmentos do que seria a “grande vila”. O

[13] PLATÃO. Leis II P.667. in: HUIZINGA, Johan. Homo ludens. O jogo como elemento da cultura.Perspectiva, São Paulo, 2019. P.116.

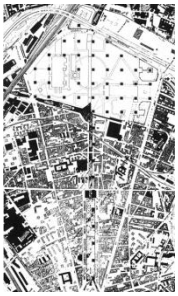
princípio semiótico de tensionamento e explosão nestes objetos permite tornarem-se mais do que são: o todo e parte, simultaneamente. Já a simetria da *Villa*, onde todas as forças se chocam, reforça a harmonia, bem como o entorno indiferenciado nas vilas Paladianas.

No *La Villette* há uma malha de relação com o território na forma de vias, pequenas passarelas, conexões, nivelamentos topográficos, adequações a frontalidades urbanas do entorno, além de acessos entre eles. O conjunto aparece como objeto maior que as próprias *Folies*, ao mesmo tempo que ela se apresenta em sua totalidade somente enquanto conjunto. As *Folies* existem enquanto objetos individuais, que conformam o todo fragmentado. Nelas, a cada espacialização entre pontos do quadrante, um espaço intersticial é conformado. O todo se apresenta na individualidade de cada folie, mas também na espacialização entre elas, no agrupamento induzido e espontâneo da complexidade construída através de espaços vazios deixados para se conformar a experiência do sujeito que habitar reconstituir o objeto. Dessa forma o engendramento do projeto arquitetônico se verifica na complexa explicitação da contradição como forma de ampliação do objeto arquitetônico e marca a ambigüidade e indefinição da relação entre todo e uno.Pensar esculturas habitáveis contribui para ampliação da caracterização das obras citadas. Pode-se questionar que se as folies existem como esculturas habitáveis dentro dos termos mencionados, qual a particularidade que as tornam estruturas relevantes para a própria arquitetura?

Uma aproximação com o objeto de arte permitiria uma abertura tal qual a tratada por Umberto Eco, foi reconstituída por *Tschumi*. Na Arquitetura essa abertura tem suas singularidades quando comparada com a Literatura, a Música ou a Pintura. Se, por um lado as *Folies* organizam o território, amarram situações intra e extra urbanas e permitem passagens e permanências, por outro servem em parte como instrumento aberto ao uso, sem antecipação ou pré significações. Eles não reagem *a priori*, a modelos de uso ou comportamento. A amplitude e potencial do espaço permite uma certa constituição diferenciada do sujeito ao habitar. Habitam-se as folies dentro e fora delas; na exterioridade de “interiores” sempre criados por campos de *Folies.* Dentro e fora, figura e fundo já não são fronteiras nítidas, mas delimitações ambíguas, esmaecidas. Por isso um sistema de esculturas habitáveis, dentro do contexto urbano, que explore o sentido aberto da construção arquitetônica, parece consolidar a ideia de uma desvalorização dos sistemas figurativos representativos, citados anteriormente. Com isso percebe-se a importância da experiência da obra de *Tschumi* em Paris, para consolidação destes conceitos. Além disso, demonstra a potencialidade do debate sobre a porosidade da esfera artística, não como jogo formal da arquitetura, mas como uma possibilidade de envolver o sujeito e a obra urbana,

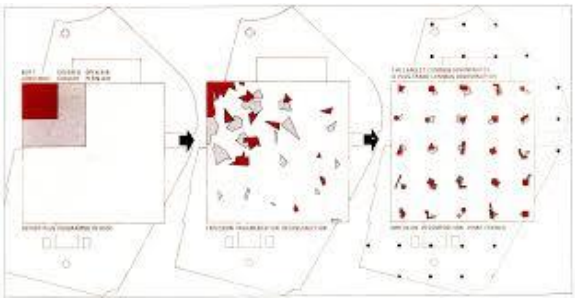
dentro da complexidade do projeto arquitetônico. Neste ponto, pode se notar que a ideia polarizada de cultura e natureza aparece, não mais como figura-fundo, mas em conflito, contradição e intertextualidade com a arquitetura urbana. O que parece sobressair do sistema *pavilhonar* de produção dos objetos e suas interações com as naturezas, sejam elas naturais ou produzidas, é a contradição que esses projetos são capazes de potencializar quando certos limites são atenuados.

Figura 10 - *Parc de La Villette, 1989.*



Fonte: Acervo Bernard Tschumi.

Figura 11- *Diagramas do Parc de La Villette, 1989.*



Fonte: Acervo Bernard Tschumi.

4.0 REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon - Lógica da sensação**. (Tradução José Miranda Justo) Lisboa Orfeu Negro, 2011.

TSCHUMI, Bernard. **Architecture and Disjunction**. The MIT Press (MA), 1994.

DUNKER, Christian. **Análise psicanalítica dos discursos.** Perspectivas lacanianas. Estação das letras e cores. São Paulo, 2016.

GUATELLI, Igor. **A arquitetura dos entre lugares**. Sobre a importância do trabalho conceitual. Editora Senac. São Paulo, 2012.

CORBUSIER, Le. ***Precisões*****.** *Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Coleção Face Norte, volume 06. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

JUNG, Carl G. **Arquétipos do inconsciente coletivo**. Vozes, São Paulo, 2014.

GUERRA, Abílio. **Arquitetura e Natureza**, Romano Guerra Editora, São Paulo, 2017.

KRAUSS, Rosalind. ***Sculpture in the Expanded Field*****.** The MIT Press, 1985.

SERRA, Richard. **Escritos e entrevistas 1967-2013.** IMS, São Paulo, 2018.

HUIZINGA, Johan. ***Homo Ludens***. O jogo como elemento da cultura. Perspectiva, São Paulo, 2019.

FRAMPTON, Kenneth. **Historia crítica da arquitetura moderna**. Martins Fontes, São Paulo, 2003.

Contatos: alexandre13abrahao@gmail.com igor.guatelli@mackenzie.br